

AZ ELTŰNT SZÓKÉP NYOMÁBAN: J. M. COETZEE *DISGRACE* CÍMŰ REGÉNYÉNEK MAGYAR FORDÍTÁSÁRÓL

Jelen tanulmány¹ arra tesz kísérletet, hogy Józan Ildikónak a *Mű, fordítás, történet* (2009) című kötetében körvonalazott fordításkritikai megközelítésében tárgyalja J. M. Coetzee *Disgrace* (1999) című regényének magyar változatát, a George Gábor által jegyzett *Szégyent* (2007). Egyúttal jelen írás a kritikai megközelítés és a konkrét fordításszöveg párbeszédbe állításával reflektálni kíván a *Mű, fordítás, történet* kritikai fordulatot sürgető felvetésére: alapvető kérdése, hogy a szépirodalmi próza mai magyar fordítási gyakorlatának tükrében mennyire tartható az az igény, hogy a fordításművek² önálló, irodalomelméleti megalapozottságú értelmezést érdemelnek. Azaz hogy az irodalmi fordításkritika középpontjába a fordításszöveg mint önálló műalkotás értelmezése kerüljön – a forrásművel való összehasonlítás helyett. Bár egyetlen kiragadott példából nyilvánvalóan nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, Coetzee magyarországi fordításreceptiója több szempontból szimptomatikusnak tekinthető. Elvárható lenne, hogy a 2003-ban Nobel-díjas dél-afrikai születésű szerző magyarul kiadott életműve – s benne a Booker-díjas *Disgrace* – értő, valóban műalkotás értékű magyar változatban kerüljön a könyvpiacra. Hogy ez az *In the Heart of the Country* (1977, *A semmi szívében*, Babits Péter fordítása, 2003) és a *Foe* (1986, Babits Péter fordítása, 2004) esetében nem így történt, az Bényei Tamás 2005-ös, részben a jelen tanulmány címét is ihlető, a fordítás tekintetében lesújtó recenziójából tudható (Bényei 2005: 25)³. A Nobel-díj

- 1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.
- 2 A műfordítás helyett Józan következetesen használt, mintegy a kritikai fordulatot jelző terminusa, amely „rokon Gideon Toury ’feltételezett fordítás’ fogalmával” (Józan 2009: 14).
- 3 A továbbiak szempontjából lényeges megjegyezni, hogy Bényei hangsúlyozza: nem Babits Pétert tartja rossz fordítónak – épp ellenkezőleg –, hanem úgy gondolja, hogy túl nehéz volt számára a szöveg. Meglátása szerint a fordító az értelmezés során elsiklott a *Foe* szóképrendszere, konnotációi, más szóval a látszólag egyáltalán nem bonyolult szöveg mélyebb jelentésrétegei felett (Bényei 2005: 25). Coetzee 80-as és 90-es években írott szövegeinek alapvető stilisztikai sajátosságáról van itt szó: közhely, hogy kigyomlál minden feleslegesnek ítélt kifejezést regényeiből, stílusára mondták már, hogy „megtévesztően száraz” vagy éppen „gyémánt keménységű” (Kannemeyer 2013: 346, 251). S valóban, az eredmény sokszor rendkívül tömör, a felszínen egyszerűnek tűnő, alapvetően rövid, „tényközlő” mondatokból álló szöveg – a *Foe* például mindössze 157 szellősen nyomtatott oldalt tesz ki angolul, a *Disgrace* is csak 220-at. Az irodalomkritikában még ma is dúló és néhány évtized alatt könyvtárnyi elemzést produkáló Coetzee-láz a legékesebb bizonyíték rá, hogy regényei mégis rendkívül összetettek: tömör, de ismétlésekből kibomló motívumrendszerekben, nyelvi játékokban gazdag, a poliszémia lehetőségeit maximálisan kihasználó szövegei sokrétűen értelmezhetőek.

odaítélésének évétől 2007-ig „futószalagon” megjelentetett öt Coetzee-fordítás sorába illeszkedő *Szégyen* fordításakor véleményem szerint legfeljebb a fordító személye változott – a szöveg minősége nem. S ha egy olyan kvalitású szerzővel, mint Coetzee, ez történik a fordításban, vajon milyen színvonalúak lehetnek például a jó másodvonalbeli írók neve alatt megjelenő magyar „fordításművek”?

Józan 2009-ben megfogalmazott, fordításkritikai fordulatot sürgető hozzáállása önmagában véve fordítói és irodalomkritikusi szemmel nézve is felszabadító erejű. A posztstrukturalizmus és a dekonstrukció nyelvszemléletére (Józan 2009: 247–254), valamint az intertextualitás irodalomelméleti alapjaira (Józan 2009: 254–264) támaszkodva utasítja el a műfordítás fogalmát és – a kötet mintegy kétharmadát kitevő alapos történeti áttekintő után – hagyományos kritikai megközelítését. A posztstrukturalista megközelítéseket jellemző nyelvszemlélet ugyanis a fordítás kiindulópontjául szolgáló értelmezés, vagy inkább értelmezések elkerülhetetlen, a nyelv természetében kódolt pluralitására és egyúttal a fordító mint értelmező szerepére irányítja a figyelmet (Józan 2009: 250–251). Mivel egyazon mű olvasói (fordítók, kritikusok, műkedvelő olvasók) elkerülhetetlenül eltérő, személyes olvasatokat fogalmaznak meg, Józan elutasítja a forrásműből kiinduló, a fordításszövegen ugyancsak kimondva vagy kimondatlanul *egy bizonyos* olvasatot számon kérő fordításkritikai megközelítést. Ehelyett hangsúlyozza – semmiképpen sem először a fordításkritika történetében – a fordításmű műalkotás, a fordítási folyamat alkotási folyamat jellegét (Józan 2009: 251–254). Innen már csak egy lépés a radikális kritikai fordulat⁴ lehetőségének a felvetése: Józan a túl sok kritikai előítéletet, túl nehéz „csomagot” cipelő, történeti áttekintőjében megcsontosodottnak, az aktuális irodalomkritikai diskurzusokkal kevésbé lépést tartónak bemutatott magyar fordításkritikai gyakorlat markáns ellenpontjaként a „forrásmű”-vel való összehasonlítást teljesen figyelmen kívül hagyó, a fordításszövegeket mint önálló irodalmi műalkotásokat értelmező kritikai megközelítést javasol (Józan 2009: 251–254) – és gyakorol is (Józan 2009: 337–354). Felvetése hatalmas terhet vehet le a fordítók válláról: a forrásműhöz való hűséget mindenek felett számon kérő, ugyanakkor a fordítót – mint értelmezőt és alkotót – láthatatlanná tevő, sokszor kimondottan

4 E fordulat az adaptációelmélettel foglalkozók számára – bár Józan ezt a párhuzamot nem említi – nagyon ismerős lehet: arról a többek között Robert Stam (Stam 2000: 201–212) és Brian McFarlane (McFarlane 2007: 27) által már korábban szorgalmazott paradigmaváltásról van szó, amely a „hűség” mint kritikai értékmérő, vagy legalábbis értelmező fogalom helyett a művek között fenálló intertextuális kapcsolatot helyezi a középpontba. Bár – az adaptációelmélet tanulságai alapján – ez a megközelítés sem zárja ki a „eredeti” és a hozzá képest időrendben másodlagos és éppen ezért kevésbé eredetinek tekintett „feldolgozás” hierarchikus viszonyok mentén való értékelését, nem is tekinti ezt a viszonyt az értékelés kiindulópontjának. Sőt: a tény, hogy egy (film)szöveg egyébként feldolgozás, nem predesztinálja arra, hogy csak az „eredetivel” való összehasonlítás képezhesse az értelmezés alapját – ez csak egy a lehetséges olvasási módjai közül.

szörszálhasogató kritikák helyett a fordításszöveget saját jogon megítélő, irodalmi értelmezéseket ígér. Az irodalomkritikus számára pedig szinte megduplázza az értelmezésre váró szövegek tárházát azáltal, hogy a fordításműveket nem kizárólag a nyelvészeti alapú fordításelméleti, hanem az irodalomelméleti meghatározottságú diskurzusok számára is legitim módon az értelmezés tárgyává teszi.

Bár Józán ezen gyakorlat alapján a jó fordítás szabatosan körülírt kritikai ismérveit határozza meg, véleményem szerint éppen az általa értelmezett szövegek viszonylag szűk és specifikus köre int bizonyos fokú óvatosságra módszere alkalmazhatóságával kapcsolatban. Józán gyakorlatában a jó fordítás onnan ismerszik meg, hogy „öszönösen irodalmi műként olvassuk” (Józán 2009: 353) és „a következetes értelmezés próbáját kiállja” (Józán 2009: 353). Emellett a fordításmű illeszkedik a forrásmű szerzőjének életművéhez (Józán 2009: 354) és értelmezései párbeszédbe állíthatók a forrásmű értelmezéseivel (Józán 2009: 354).⁵ Józán kritikai gyakorlata nagyrészt a nyugatosok ma már kanonikus versfordításainak (újra)értelmezéséből bontakozik ki, illetve egyetlen, saját gyakorlatát következetesen megvalósító olvasattal szolgál: Jorge Luis Borges „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című elbeszélését (Jánosházy György fordítása) értelmezi a forrásnyelvi szöveget kizárva az értelmezői horizontból. Számomra kérdéseket vet fel, hogy a kritikai fordulat sürgetése során Józán több szempontból mindvégig „biztonságos” talajon marad: túlnyomó többségben olyan fordításművekre alapozza következtetéseit, amelyekről különösebb kockázat nélkül feltételezhető, hogy műalkotás színvonalúak. Hiszen versfordítások, és a magyar fordítói hagyományban e tevékenységbe jellemzően nem kezd versírásra képtelen fordító – de legalábbis a kiadást nem éri meg. Ráadásul olyan kanonikus költők versfordításai, mint Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád vagy akár Ady, akiknek a neve már önmagában védjegy, s akiknek alkotásait a fordítások megjelenése óta eltelt idő biztonságos kritikai távlatba helyezi. Nem igazán kérdéses tehát a fordításmű műalkotás státusza, legfeljebb kritikával illethető egy-egy többé vagy kevésbé kiemelkedő fordítás mint műalkotás *színvonala*. Az egyetlen a kötetben elemzett „kockázatos” fordításmű – hiszen kortárs, nem kanonikus, és „bárki” által fordítható prózai mű – Jánosházy 2008-ban

5 Jelen tanulmány keretei nem engedik meg annak a szisztematikus végiggondolását, hogy ez a kitétel mennyiben jelenti burkoltan a forrásmű visszacsempészését a fordításmű értelmezési kontextusába. Az irodalomkritikai tapasztalat azonban azt mutatja, hogy a fordításművek ha nem is vitriolos kritikájának, de gyakorlati újraírásának egyik kitüntetett terepe a forrásműről a célnyelven megjelenő, a fordításművet idézni kénytelen tanulmányirodalom. A forrásmű alapján idegen nyelven megjelent értelmezések, vagy éppen az adott tanulmány által a forrásmű alapján kidolgozott olvasatok ugyanis sokszor értelmezhetetlenné és értelmetlenné válnak a fordításszöveggel összeolvasva. Itt szeretném megköszönni Gula Mariann-nak, hogy felhívta figyelmemet Józán Ildikó kritikai megközelítésére és részben az abban rejlő buktatókra.

megjelent Borges-fordítása. A biztonság kedvéért azonban ez is viszonylag rövid műfajhoz tartozik, amelynél a „következetes értelmezés” – fordítói szempontból – viszonylag könnyebben megvalósítható. Vajon ugyanennyire könnyen eldönthető egy *kortárs regény*fordításról is, hogy műalkotás-e? Egy regényfordításról, ahol a szöveg műalkotás jellegét nem támasztják alá különleges formai sajátosságok, mint a versek esetén, vagy ahol az értelmezési következtetések a terjedelem miatt esetleg csak több száz oldallal később buknak ki, és ezáltal el is kerülhetik olvasó és fordító figyelmét egyaránt? Egy fordításról, amelynek létrehozója nagy valószínűséggel egyáltalán nem szépíró, de bizonyosan nem kanonikus státuszú szerző? Valóban túlnyomórészt műalkotásokat produkál-e a mai regényfordítói gyakorlat is, amelyek saját jogon értelmezést követelnek? E kérdések megválaszolásához a szimptomatikusnak tekintett Coetzee-fordítás szövegét először szűkebb, majd tágabb értelemben a „következetes értelmezés próbá”-jának kívánom alávetni. Ez utóbbi egyúttal szinte elválaszthatatlannak is bizonyul a *Szégyen* és a *Disgrace* kritikai olvasatai közötti potenciális párbeszéd kérdéskörétől.

Az értelmezői kontextus tisztázásához először röviden a *Szégyen*ről. Az eredetileg 1999-ben megjelent történet harmadik személyben, jelen időben, a főszereplő David Lurie nézőpontjából elmondott cselekménye az apartheidet (1948–1994) csupán néhány éve maga mögött hagyó Dél-Afrikában játszódik. Az ötvenkét éves Lurie amatőr zeneszerző és főállású irodalomprofesszor, a romantikával foglalkozik. Fokvárosi egyetemi állásától azonban szexuális zaklatás okán megfosztják egy (valószínűleg színes bőrű) diáklánnyal, Melanie Isaacsszel folytatott viszonya és a lány panasza nyomán. A belső fegyelmi eljárás lezárultával Lurie huszonöt éves lánya, Lucy isten háta mögötti farmjára utazik. Idejét a helybéli állatklinikán teljesített önkéntes munkával tölti ki, mely – anyagi források híján – a menthetetlen állatok elaltatásában merül ki. Tragikus és keserűen ironikus fordulatként Lurie áttételesen az általa elkövetett bűnhöz hasonló tett áldozatává válik: a leszbikus Lucy-t három színes bőrű férfi megerőszakolja, Lurie-t magát pedig az illemhelyre zárják és felgyújtják. Könnyebb sérüléseiből félig-meddig felgyógyulva visszatér Fokvárosba, hogy Byronról szóló operáján dolgozzon, majd meglátogatja Melanie szüleit és bocsánatot kér tőlük. A farmra visszatérve azzal kell szembesülnie, hogy az erőszak során fogant gyermekét váró Lucy házasságra készül jó ötvenes és nős, színes bőrű intéző-telekszomszédjával, Petrusszal. Lucy azért fogadja el az üzleti alapú névházasságot, hogy a férfi presztízse megvédje a korábbihoz hasonló további atrocitásoktól a kaotikus, iszonyatos közbiztonságú Dél-Afrikában. A végkifejletben a regény címéül szolgáló *dis-grace*-t (vö. *grace of God* 'istenti kegyelem, malaszt' [Oszágh 1996]) megérdemelt büntetésként és alapvető emberi léthelyzetként elfogadó, magát már korábban „kutyaellenek hajósa, a *harijan*”-ként (Coetzee 2007: 235) meghatározó Lurie a gyermek

születésére várakozva ismét az állatmenhelyen tölti idejét. A záróképben egy szívéhez különösen közel álló – zeneszerető – kutyát ad át altatásra, noha az elkerülhetetlen vég előtti türelmi időből („period of grace”, Coetzee 2000: 215) még egy hét lenne hátra.

A fordítás kritikai megközelítésében első körben kisebb szövegegységeken, például egy-egy szituáción belül találok célszerűnek megvizsgálni a következetes fordítói értelmezés kérdését. Mégpedig azért, mert ez nem a hatalmas Coetzee-szakirodalommal folytatott, némileg partalannak ígérkező dialógushoz vezet, hanem viszonylag konkrét határok közé szorítható. A regényműfaj alapvető sajátossága, hogy akármennyire is fikció, a körülöttünk lévő világ elemeiből építkezik. Így egy-egy szituációban a következetes értelmezés kérdése arra is leszűkíthető, hogy – a világról szerzett ismeretei alapján – az olvasó számára értelmezhető-e az adott tárgyi szituáció az adott nyelvi megfogalmazás alapján. A nyelv alapvetően figuratív természetének előfeltétele (Derrida 2014: 24) mellett is belátható, hogy a regényszövegek sok eleme viszonylag kevésbé – a versszövegekhez képest mindenképpen kevésbé – kiszolgáltatott az olvasó szubjektív értelmezésének, illetve lehetséges értelmezései viszonylag szűk skálán mozognak. A *Szégyen*ben sajnos jelentős számban találhatóak olyan szöveghelyek, amelyek már ezen a szinten is értelmetleneknek bizonyulnak, és eképpen leginkább a fordítás folyamán elmaradt vagy kudarcot vallott értelmezési kísérletek nyomai. Ha úgy tetszik, ezeken a pontokon a tárgyi szituációk szintjén mégis csak feltételezhetően koherens értelemmel rendelkező *Disgrace* ott kísért a *Szégyen* szövegében – az értelmezhetlenségbe ütköző olvasó első kérdése valószínűleg az, hogy „Mi lehetett itt az eredetiben?” A fordításszöveg végleges elvetéséhez, alapvető értelmi koherenciájának megkérdőjelezéséhez és a fordító iránti bizalom elvesztéséhez persze egy ilyen értelmezői kudarcnál több kell – és a *Szégyen* szolgál is elégséges mennyiségű további példával.

Elsőként álljon itt egy olyan párbeszédrészlet, amely a fordítónak köszönhetően az abszurd drámában megszokott dialógusokkal vetekszik komikus hatás tekintetében.⁶ Kontextusa egyébként nem kimondottan bonyolult: a fentebb említett színes bőrű szomszéd, Petrus és Lurie az előbbi épülő új házának munkálatairól beszélgetnek:

– Nem egymaga fogja felépíteni, igaz? – kérdezi [Lurie].

Petrus kuncog.

– Nem, ez szakmunka, az építés [...]. Nem, én az árkokat fogom ásni. [...] Ehhez nem kell szaktudás, ez egy magamfajta fickónak való munka. Az ásáshoz megteszi egy fickó is.

6 Amikor a cikk alapjául szolgáló előadás elhangzott *A fordítás arcai 12* konferencián 2018. november 22-én, e párbeszéd hangos kuncogásra készítette a hallgatóságot, annak ellenére, hogy tudatában voltak: a regény egyáltalán nem könnyed hangnemben tárgyalja szó szerint vélesen komoly témáját.

Petrus igazi jó kedéllyel szövi a szót. Valamikor fickó volt, többé már nem az. Most már eljátszhatja a szerepet, mint ahogy Marie Antoinette eljátszhatna egy tehenészlányt. (Coetzee 2007: 243–244)

Az adott kontextusban a *fickó* szó a magyar köznyelvet beszélő olvasó számára gyakorlatilag értelmezhetetlen: a pejoratív konnotációjú (ld. *gazfickó* összetétel) szó alapjelentése ('ellenszenves (fiatal) férfi') csak tájszóként utalhat foglalkozásra, illetve szakképzettség nélkül ellátott munkára 'alkalmi kisegítő, küldönc' jelentésben (*Magyar értelmező kéziszótár*, a továbbiakban ÉKsz.). Bár egy 'alkalmi munkás'-nak lehet köze az árokásáshoz, a 'küldönc'-ként való konkretizálás inkább ez ellen hat. Ráadásul a szó ezen jelentése nem csak kevésbé ismert, hanem azt sem világítja meg, hogy a „fickóság” mennyiben lehet eljátszott „szerep” Petrus számára, és mennyiben alapozza meg a közte és Marie Antoinette között vont párhuzamot. Ha az átlagolvasó nem is feltétlenül tud, a kritikus e ponton kénytelen a *Disgrace*-hez fordulni a szöveghely alapvető értelmezéséhez is. Ott ezt a párbeszédet egy kulturális reália szervezi (Coetzee 2000: 152): a *boy*. Ez „olyan fogalom, amellyel a múltban férfi szolgára vagy házicselédre utaltak, vagy ilyen személyt szólítottak meg” (*English Oxford Living Dictionaries*).⁷ A szó ezen jelentésében elsősorban gyarmati vagy volt gyarmati kontextusban használatos, rendkívül sértő, és a használójáról – a *Szégyen*ben ilyen a német származású farmer, Ettinger – vagy a terminust elutasítókra (Lucy) önmagában is egyfajta jellemzést ad. Az apartheid megszűntével azonban Petrus már játszhat a fogalommal, hiszen nagyot fordult a kocka, a bárki által megálázható *boy* pozíciójából, a társadalmi ranglétra aljáról földbirtokosi rangra emelkedett – innen a párhuzam a színdarabban tehenészlányként pózoló hajdanvolt uralkodónővel. A *could* jelen idejű feltételes módként való fordítása Marie Antoinette (1751–1793) vonatkozásában (*eljátszhatna*) vagy sajtóhiba, vagy olyan értelmezési kudarcot sejtet, amelyet itt jobb nem is tárgyalni.⁸

A következő példában a fordító kurzívval hangsúlyozz egy valószínűleg általa is rendkívül fontosnak talált szöveghelyet, ám a kiemelt jelentés gyakorlatilag meghatározhatatlan a szövegkörnyezetből – azt sugallva, hogy a fordítónak magának sem igazán sikerült e jelentést beazonosítania. Amikor Lucy először képes borzalmas élményéről

7 Továbbiakban *Oxford Dictionary*, mindenütt saját fordítás. Ezt a jelentést egyébként az Ország-héle nagyszótár is hozza: 'benszülött inas/szolga [gyarmatokon]; férfi alkalmazott [Anglián kívül]' (Ország 1996).

8 Lurie gondolatban egy jól ismert Marie Antoinette-tel kapcsolatos pletykára utal, amelyet sokáig a történetek is kész ténynek vettek: eszerint nem csak egy falucskát építtetett magának úri passzióból (Petit Hameau), hanem amikor a kedve úgy hozta, tehenészlánynak is öltözött (Southworth 2018).

beszélni apjának, halálra van rémülve, hogy a tettesek – noha minden mozdítani érdemest elvittek a házból – vissza fognak térni. Az őt megerősizoló férfiakra a következőket mondja Davidnek (Coetzee 2007: 253–254, kiemelés az eredetiben): „Azt hiszem, ezeknek elsősorban az erőszak a fontos. A lopás csak mellékes. Egy kis kísérőműsor. Azt hiszem, ezek *ezt* csinálják.” A kurzivált mutató névmás hatóköre talán a kísérőműsor, illetve az akként azonosított lopásig terjed, bár stilisztikailag annyira gyenge megoldás, hogy igazából visszakérdezést provokál: mit is csinálnak? És a párbeszéd tágabb kontextusában: miért és mitől is van halálra rémülve Lucy? Miért térnének vissza a tettesek? Hasonló homálynak a forrásmű megfelelő helyén nyoma sincs – Lucy keserű ironiával részben a gazdasági szaknyelv egzakt fogalma segítségével magyarázza félelmeit (Coetzee 2000: 158): „I think they are rapists first and foremost. Stealing things is just incidental. A side-line. I think they *do* rape.” Azaz a lopás a ’melléküzemág’ (Országh 1996) avagy ’melléktevékenység’, a nemi erőszak a csapat főtevékenysége, amelyet foglalkozásszerűen űznek – ezért kerül az itt főigeként szereplő *do*-ra a hangsúly, noha a *rape* nélkül jelentésköre annyira tág, hogy szinte akármilyen cselekvést jelölhetne. A *rape* jelentéstartalmának kihagyása a magyar mondatból vagy a *do* és a *rape* mondatbeli funkciójának és az általuk hordozott jelentéseknek az alapvető meg nem értését tükrözi, vagy a közlés értelmének nyelvi kifejezésére tett kísérlet szinte totális kudarca.

Hogy a fentiek miatti olvasói bizalomvesztés mennyire jogos, azt számtalan apróbb, a szöveg olvasói értelmezését mikroszinten kisebb-nagyobb mértékben befolyásoló további példa igazolja. Az egyébként rendkívül egyenetlen és sokszor kreatívan és gördülékenyen fogalmazó szövegben számos helyen a forrásművel való összehasonlítás nélkül is szembeötlőek a nem a forrásszöveg alapos értelmezésén nyugvó, mechanikus fordítói megoldások. Ilyen a helytelen – mert a kontextus által sugallt stílusrétegnek, szituációnak nem megfelelő – szóhasználat. Az egyetemi bizottsági meghallgatás során például a részletes beismerő vallomást megtagadó Lurie szájából az hangzik el, hogy „Bűnös vagyok abban, amivel vádolnak, ítéljenek ennek megfelelően” (Coetzee 2007: 82). Ehelyett a magyar bírósági kontextusban valószínűleg „bűnösnek vallom magamat a vádakban,” „bűnös vagyok az ellenem felhozott vádakban,” vagy egyszerűen csak „bűnös vagyok” szerepelne. A szószaporító és a jogi nyelvezet formalitását fellazító megfogalmazást tovább rontja a magyarázkodó harmadik tagmondat – „ítéljenek ennek megfelelően” – amely fordítói beszúrás (vö. Coetzee 2000: 51).

Legalábbis elgondolkodtató magyar megfogalmazások egész tárházával szolgálnak az egyetemi közegben játszódó fejezetek. Ebben a kontextusban több mint furcsán hat, hogy Lurie-nak *osztálya* van (ide jár a fordításszöveg szerint Melanie, Coetzee 2007: 59), és

hogy szinte soha nem *órát* tart, hanem mindig *előadást* (pl. Coetzee 2007: 61), amelyre viszont a diákjainak készülniük, olvasniuk kell, és ahol egyébként kérdéseket is feltesznek nekik, amelyekre választ vár. Az előadás képzete a magyar oktatási rendszeren nevelkedett olvasó számára ugyancsak nehezen fér össze a *félévközi vizsga* (Coetzee 2007: 42) fogalmával, amelyet mindemellett – minden jel szerint a szorgalmi időszak közepén – a hallgatóknak meg kell írniuk. Bár ez utóbbi eltérés fakadhat a két oktatási rendszer különbségeiből is, talán olyan pontról van szó, ahol magyarázkodás helyett az ellentmondás egyszerűen feloldható lett volna, ha Lurie a magyar változatban *szemináriumot* tart.⁹ Furcsán hat az is, hogy a műszaki tudományokat a jelek szerint a fokvárosi egyetemen külön *karon* tanítják, más szervezeti egységek viszont – mint például a mindenféle magyarázat, jelző nélkül álló és így nehezen értelmezhető *menedzserképző* – nem érdemlik meg ezt a rangot, de nem is intézetek, tanszékek vagy szakok (Coetzee 2007: 76). És végül, de nem utolsósorban: a magyar szöveg alapjaiban kérdőjelezi meg Lurie irodalmári kompetenciáját, aki a *Szégnyben* általános iskolai szinten nincs tisztában a verslábakkal. Az angolul *pentameterben* írt Shakespeare-szonett magyarul idézve persze nem az, és kellemetlenül komikus, hogy az irodalomprofesszor Lurie magában mégis annak nevezi (Coetzee 2007: 28).¹⁰

Az olvasó számára nem tesz könnyebbé az értelmezést a fordításízű, döcögő nyelvi megoldások, amelyek bizonyos mértékben szintén felületes fordítói értelmezői folyamat nyomai lehetnek. Például a „nemek közötti szerelem” (Coetzee 2007: 10) jelzője a felesleges pedantéria benyomását kelti az olvasóban, s e nyelvi redundancia minden jel szerint a „love between the sexes” (Coetzee 2000: 4) fordulat mechanikus átvételének eredménye. Valószínűleg nem szerepelne a magyar szövegben, ha az értelmezés során tudatosul a fordítóban, hogy a forrásszövegben a *love* poliszémiája indokolja a jelző jelenlétét, a magyar viszont képes két eltérő szóval kifejezni a *love* eltérő jelentéstartalmait:

9 A kurzust az angolban következetesen jelölő *course* (pl. Coetzee 2000: 3) és *class* (pl. Coetzee 2000: 34) egyébként ezt semmilyen módon nem zárja ki.

10 Történik mindez annak ellenére, hogy a fordító filológiai alapossággal azonosítja be az irodalmi allúziókat, műfordításukat közli, és a forrásszöveggel ellentétben, ahol ezek nyilvánvaló okokból jelöletlenek maradnak, tiszteletre méltóan különös gondot fordít arra, hogy az olvasót is segítse beazonosításukban (ld. Jegyzetek, Coetzee 2007: 351–352). Igaz, a Jegyzetek léte a főszövegben semmi nem utal, így valószínűleg az olvasó akkor szembesül velük először, amikor a regény utolsó oldalához lapoz – azaz visszamenőleg kell beépítenie olvasatába az allúziók által számára sugallt jelentéseket. Ez az alaposság azonban a jelek szerint a szépirodalmi idézetekre korlátozódik: az arisztotelészi katarziszfogalom magvát alkotó „részvét és félelem” szövegbeli jelenléte például nem tudatosult a fordítóban, hiszen ellenkező esetben nem a „kegyelem és terror” (Coetzee 2007: 159) állandósult szókapcsolatként ható, de akként a magyarban egyáltalán nem működő kifejezésével fordította volna a „pity and terror” (Coetzee 2000: 98) fogalmait.

megkülönbözteti a szexuális konnotációkat nem hordozó *szeretetet* a *szerелеmtől*. A forrásnyelvi szöveg nyelvi struktúráinak letükrözése és azzal együtt nem kellően végigvitt értelmezési folyamat állhat az olyan sutaságok mögött is, mint a cselekvések kronológiáját összezagváló „Túl nyugtalan az alváshoz. Hajnalban a hegyoldalra tart és hosszú sétára indul” (Coetzee 2007: 284)¹¹, vagy Lurie volt tanszékvezetőnőjének némi- leg elfuserált udvariaskodása a kasszánál a sorban: „Nem akarsz elém kerülni?” (Coetzee 2007: 287).¹² Tipikusan angolos megfogalmazás és a szövegben visszatérő probléma a külső tulajdonságok hátravetett, *-val*, *-vel* ragos szókapcsolattal történő kifejezése: Melanie „Kis termetű és vékony, rövidre vágott, fekete hajjal, szinte kínaias arcvonásokkal, sötét szemekkel” (Coetzee 2007: 20). Hasonlóképpen, a *-va*, *-ve* képzős határozói igeneves szószerkezeteket a gyakorlott fordítóktól eltérően George Gábor jellemzően nem emeli önálló tagmondat szintjére, hogy ezáltal is magyarossá, gördülékennyé és könnyebben értelmezhetővé tegye a fordításszöveget. Így például Lurie operaszerzőként „Félredobva oldalakra rúgó jegyzeteit, félredobva a hetyke, koraérett ifjú arát az ő foglyul ejtett angol Milordjával, egy középkorú Teresával próbálkozik” (Coetzee 2007: 289).

Különösen alattomosak, mert a forrásművel való összehasonlítás nélkül észrevehetetlen csoportot alkotnak a kihagyott mondatok, amelyek elsősorban elégtelen szöveggondozásra, elmaradt kontrollfordítói fázisra utalnak – no meg arra is, hogy a fordítói olvasatban ezek a mondatok nem játszottak elég fontos szerepet ahhoz, hogy hiányuk feltűnjön. Pedig jelentős csúsztatásokat eredményezhetnek az értelmezés terén. Erre remek példa Lurie és exfelesége párbeszéde, amelyet a férfi egyetemi botránya kapcsán folytatnak:

- Rendben van. Szerelmes vagy ebbe a fiatal lányba, aki a sárba tiporja a nevedet?
- Ő nem felelős! Ne őt vádold!
- Ne őt vádold! Kinek a pártján vagy te? Hát persze, hogy őt vádolom. Az egész szégyenteljes, az elejétől a végéig. Szégyenteljes és közönséges is. És nem bánom, hogy ezt kimondtam. (Coetzee 2007: 74)

11 A „hegyoldalra tart” nyilvánvalóan már megkezdett mozgásra utal. Hogyan indulhat el ezek után még egyszer ugyanarra a sétára Lurie? Vagy két sétára indul egy éjszaka? Vö. „He is too restless to sleep. At dawn he heads for the mountainside and sets off on a long walk.” (Coetzee 2000: 178). A *head for* jól valószínűsíthetően 'set out for' (*The Free Dictionary*) jelentésben szerepel, részben szóismétlés elkerülése végett, a két ige ugyanazon cselekvésre utal, ami már a tagmondatok cseréjével és a kötőszó elhagyásával is tisztázható lenne: „hosszú sétára indul: a hegyoldalra tart.” Vagy talán még inkább: „hosszú sétára indul a hegyoldal felé.”

12 Vö. „Wouldn't you like to go ahead of me?” (Coetzee 2000: 179) Véleményem szerint ebben a szituációban jellemzően „Elém állsz?” vagy „Gyere elém nyugodtan!” hangzana el.

Ebben a változatban Rosalind kitörése elsősorban Melanie ellen irányul – olvasható lehet akár a titokban még mindig *exe* után vágyakozó, valójában féltékeny és elfogult volt feleség tirádájaként is. A *Disgrace* megfelelő szöveghelye, ahol Rosalind egy mondattal többet mond, indulatos, szabadszájú, de azért mégis csak kiegyensúlyozott véleményt formáló, és éppen hogy az *exével* szemben el nem fogult asszonyra utal (Coetzee 2000: 45): „Of course I blame her! I blame you and I blame her.” Nem teszi könnyebbé a regény cselekményszintű megértését az sem, hogy rögtön az első fejezetben kimarad annak a mondatnak a megfelelője, amely először említi Lurie több szempontból is kulcsfontosságú romantikus költészet kurzusát (Coetzee 2000: 3, vö. Coetzee 2007: 9): „This year he is offering a course in the Romantic poets.” Hasonló sors jutott annak a megjegyzésnek, amely – Coetzee rendkívül szófukar stílusából kiindulva – talán mégis csak fontos eleme lehet Melanie első bemutatásának (Coetzee 2000: 11, vö. Coetzee 2007: 20): „Her outfits are always striking.” A felületes értelmezési folyamatra utaló példák sora – mind az adott szituációhoz nem illő szavak, mind a nem kimondottan magyaros megfogalmazások, mind a kihagyások terén – hosszan folytatható lenne.

Véleményem szerint az egész regényszöveg szintjén következetes értelmezés próbája tulajdonképpen össze is folyik a *Szégyen* lehetséges olvasatainak és a *Disgrace* már meglévő szerteágazó értelmezéseinek dialógusával – illetve e párbeszéd lehetőségességének tesztértékű kérdésével. Részben a jelen tanulmány terjedelmi keretei, részben a Coetzee-szakirodalom rendkívüli gazdagsága, az interpretációk sokfélesége indokolja a probléma taglalásának némileg önkényes, ámde racionális keretek közé szorítását. Választásom a cím jelentéseinek regényszövegbeli nyomon követésére esett, egyrészt tekintettel a paratextusok és azon belül a címek hagyományosan kitüntetett szerepére az irodalmi szövegek értelmezésében általában (Genette 1997: 55–63). Másrészt pedig azért, mert konkrétan a *dis-grace*-ben rejlő szójáték értelmezései a Coetzee-kritika közhelyeinek tekinthetőek: a címből kibomló jelentések – szókép(ek) –, mint a későbbiekben látható lesz, szinte megkerülhetetlenek a *Disgrace* interpretációjában a recepció olyan meghatározó alakjai számára, mint Derek Attridge (Attridge 2000), Mike Marais (Marais 2006 és 2009), vagy éppen talán a regény filológiaiilag legalaposabb romantika felőli olvasatának szerzője, Margot Beard (Beard 2007).

A címszó jelentéseinek vizsgálatához kronologikus sorba rendeztem a *szégyen* és származékai, valamint a *dis-grace* és származékai előfordulási helyeit. Bár az alábbi táblázatban tájékoztatásul azonos sorban tüntettem fel a párhuzamos szöveghelyeket és Ø jelöli, ha a releváns szöveghelyen nem jelenik meg a címszó, illetve ilyen esetben megadom azt

a szóalakot, amellyel párhuzamba állítható a forrás- vagy célnyelvi szövegben megjelenő címszó, nem a megfeleléseket kívánom vizsgálni, hanem egy szövegben belül a címszó jelentéskörének kirajzolódását.

	<i>Szégyen</i>	<i>Disgrace</i>
1.	Ø <i>kellemes</i>	He ought to give up, retire from the game [of sex]. At what age, he wonders, did Origen castrate himself? Not the most graceful of solutions, but then ageing is not a graceful business. A clearing of the decks, at least, so that one can turn one's mind to the proper business of the old: preparing to die. (Coetzee 2000: 9)
2.	Ezután a <i>coup de main</i> után Melanie tartja a távolságot. Nincs meglepve: ha őt megszégyenítették, hát Melanie-t is megszégyenítették. (Coetzee 2007: 51)	Ø <i>shamed</i>
3.	Szégyenteljes befejezése a karrierednek, nem gondolod? (Coetzee 2007: 73)	Ø <i>inglorious</i>
4.	Az egész szégyenteljes, az elejétől a végéig. Szégyenteljes és közönséges is. És nem bánom, hogy ezt kimondtam. (Coetzee 2007: 74)	The whole thing is disgraceful from beginning to end. Disgraceful and vulgar too. And I'm not sorry for saying so. (Coetzee 2000: 45)
5.	Ha ezt hagyja maga után – a lányát, ezt a nőt –, akkor nincs mit szégyellnie. (Coetzee 2007: 102)	Ø <i>ashamed</i>
6.	A kutya tovább erőlködik, kilógatja a nyelvét, lopva körbejáratja a szemét, mint aki szégyelli, hogy nézik. (Coetzee 2007: 111)	Ø <i>ashamed</i>
7.	– Tudja, hogy a lányom miért küldött magához? – Azt mondta, hogy bajban van. – Nemcsak bajban. Olyasmiben, amit szégyennek neveznek. (Coetzee 2007: 139)	'Do you know why my daughter sent me to you?' 'She told me you were in trouble.' 'Not just in trouble. In what I suppose one would call disgrace.' (Coetzee 2000: 85)

8.	Bezárták őt is a mellékhelyiségbe, amíg a lányát használták. [...] Lucy titka; az ő szégyene. (Coetzee 2007: 175)	Locked in the lavatory while his daughter was used. [...] Lucy's secret; his disgrace. (Coetzee 2000: 109)
9.	[Az erőszakot elkövetők] Rájönnek majd, hogy a csend függönyét vonták egy nő teste köré. <i>Úgy szégyelli</i> , mondják majd egymásnak, <i>Úgy szégyelli elmondani</i> (Coetzee 2007: 178)	Ø <i>Too ashamed to tell</i>
10.	Lucy nem válaszol. Inkább elrejtene az arcát, és az apja tudja, miért. A szégyen miatt. A gyalázat miatt. (Coetzee 2007: 185)	She does not reply. She would rather hide her face, and he knows why. Because of the disgrace. Because of the shame. (Coetzee 2000: 115)
11.	Ha a kutya nem hajlandó elbűvölődni [...] az [David] jelenléte miatt van: [...] (Megérzik a gondolatait), a szégyen szagát. (Coetzee 2007: 229)	Ø <i>shame</i>
12.	a kutyák már a kertben megérzik, mi folyik odabenn. Fülüket hátracsapják, farkukat maguk alá húzzák, mintha éreznék a halál szégyenét (Coetzee 2007: 230)	the dogs in the yard smell what is going on inside. They flatten their ears, they droop their tails, as if they too feel the disgrace of dying (Coetzee 2000: 143)
13.	„A szégyen olyan mély szintjére süllyedtem, ahonnan nem lesz könnyű felemelnem magam. Nem olyan büntetés ez, amit visszautasítottam. Nem kelek ki morogva ellene. Ellenkezőleg, napról napra megélem, próbálom elfogadni a szégyent, mint természetes állapotomat. Mit gondol, elegendő Istennek, ha szégyenben élek határidő nélkül?” (Coetzee 2007: 277)	‘I am sunk into a state of disgrace from which it will not be easy to lift myself. It is not a punishment I have refused. I do not murmur against it. On the contrary, I am living it out from day to day, trying to accept disgrace as my state of being. Is this enough for God, do you think, that I live in disgrace without term?’ (Coetzee 2000: 172)
14.	Ø <i>Grace</i>	They talk about Lucy, about the farm. ‘I thought she had a friend living with her,’ says Rosalind. ‘Grace.’ ‘Helen.’ (Coetzee 2000: 187)
15.	Ø <i>kegyelmi ideje</i>	Its [the dog's] period of grace is almost over; soon it will have to submit to the needle. (Coetzee 2000: 215)

1. táblázat. A címszó megjelenési helyei a forrásnyelvi és a célnyelvi szövegben

A *szégyen* szótári jelentései között első helyen az szerepel, hogy az a 'kínos érzés, hogy mások előtt nagyon kedvezőtlen színben tűntünk fel', többedik jelentésként tűnik fel, hogy '[szégyenérzetet] okozó magatartás, tulajdonság, cselekedet, ill. személy', valamint 'megbotránkoztató [dolog vagy] helyzet, körülmény' is lehet a jelentése (ÉKsz.). Az, hogy belső, megélt tapasztalatról, vagy külső körülményről van szó – amely egyébként okozhatja a belső tapasztalatot, de ettől még az nem feltétlenül realizálódik –, a magyarban gyakorlatilag csak a szöveggörnyezetből derül ki, de kontextus nélkül feltehetően az alapjelentés aktivizálódik. Ez történik elkerülhetetlenül a címben, majd a főszövegben belül a *szégyen* jelentése az időrend alapján a *megszégyenít* (2) 'szégyenkezésre késztet' (ÉKsz.) szóalakból bomlik ki, azaz ismét csak a 'szégyenérzet' jelentés kerül fókuszba. A regény idézett szöveghelyei közül több is ezt az értelmezést helyezi előtérbe azáltal, hogy egyébként ambivalens szöveggörnyezetben (8, 10, 11, 12) a *szégyenteljes* 'rendkívül szégyenletes', azaz 'rendkívül szégyellni való' (ÉKsz.) melléknevet, illetve az igei alakokat többször is bekapcsolja a *szégyen* jelentéskörébe. Azaz Davidet, Melanie-t, Lucy-t és a különböző szituációkban feltűnő – elsősorban a menhelyen az elkerülhetetlen véget váró – kutyákat az kapcsolja össze, hogy szégyenkezni kénytelenek valami miatt. Valamennyian az erőszak különböző formáinak áldozataiként tűnnek fel, akik szégyenükkel ártatlanul büntetik magukat azért, amit önnön hibájukon kívül elsenvedtek. David, amiért a botrány kirobbanásakor megrongálja a kocsiját (2), majd később amiért megfosztják állásától (3, 4), és amiért nem tudja megvédeni magát és elsősorban Lucy-t (8); Melanie, aki – a megbízhatatlan elbeszélői hang miatt soha nem eldönthetően – talán Lucyhoz hasonlóan nemi erőszak áldozata, amiért Daviddal botrányos és kétértelmű kapcsolatba keveredett (2, esetleg 4); a feleslegesnek ítélt, kidobott, sokszor megnyomorított állatok, akik beteg testüket, létüket és halálukat egyaránt szégyellik (6, 11, 12). És persze legszándóbban Lucy szégyenkezik (9, 10), amiért vétkesen erőszak áldozata lett.

Az önostorozás ezen tengerében három szöveghely képez kivételt csupán. Az, amelyben David pozitívan összegzi önnön életét, amely produktuma (Lucy) miatt nem ad szégyenérzetre okot (5), és az a két részlet, amely többé-kevésbé kétséget kizáróan külső élethelyzetként azonosítja a *szégyen* jelentését (7, 13). Ez utóbbiak David megváltozott társadalmi státuszát, élethelyzetét jelölik szégyenként, melyet ő maga megérdemelt (isteni) *büntetés*ként azonosít (13). Egyedül ezen az utolsó szöveghelyen, a Melanie apjával folytatott dialógusban jelenik meg tisztán metaforaként a *szégyen*, amely kizárólag Davidhez kapcsolódik annyiban, hogy David tudatán keresztül – racionális keretek között – értelmezve a regény szégyenkező alakjai közül egyedül az ő esetében releváns a bűn fogalma. Erre hívja fel a figyelmet Lucy és David azon dialógusa, amelyben David visszautasítja azt, hogy Lucy-nak a történelem során a fehérek által elkövetett bűnök

feletti „büntudat” okán kellene szó nélkül eltűnnie, ami vele történt (Coetzee 2007: 180–181). A párbeszéd során Lucy egyetlen dologban ért egyet apjával: abban, hogy a „büntudat” fogalma irreleváns az esetében – csak éppen másért, mint apja gondolja: azért, mert „absztrakció” (Coetzee 2007: 181). Az élethelyzet – szégyen – büntetés jelentéssor azonban bár fontos szöveghelyen jelenik meg, összességében a szabályt erősítő kivétel a regényben, amely a *szégyen* címszó jelentését elsősorban ’szégyenérzet’-ként vagy a ’szégyenkezés’ aktusaként pontosítja, és viszonylag következetesen meg nem érdemelt önbüntetésként tünteti fel – olyannyira, hogy az áldozatok sorába illeszkedő David belenyugvása a sorsába szinte a mártíromság színezetét ölti.

A fenti, egyébként következetes olvasat kizárja a párbeszéd lehetőségét a *Disgrace* azon értelmezéseivel, amelyek a címbéli szójáték és sokrétű metafora ennél sokkal szofisztikáltabb interpretáción alapulnak. A *disgrace–not graceful–disgraceful–grace* sorból kibontakozó jelentéskör kiindulópontjául a ’jó hírnév vagy tisztelet elvesztése valamely bectelen tett következtében’, illetve ’olyan személy vagy dolog, amelyet megbotrányoztatónak vagy elfogadhatatlannak ítélnék’ jelentések (*Oxford Dictionary*) szolgálhatnak. Ezek helyzetként, személyként, dologként azonosítják a jelentéstartalmát – absztrakt vagy konkrét külső jelenségként –, viszont nem csak a szégyenérzet belső tapasztalatát nem foglalják magukban, hanem attól teljesen eltérő érzelmi reakciókat implikálnak.¹³ A rendkívül korlátozott számú regénybeli előfordulási hely a címszót összetett, de jól körvonalazott metaforasorba kapcsolja be. Ennek alapelemei a *not graceful* jelzővel leírt szó szerinti és szimbolikus kasztráció, illetve az azzal azonosított öregedés és annak elkerülhetetlen végkimenetele – a halál (1). Már ezen a ponton elválaszthatatlanul a szexualitás és az erőszak (8) tematikájához kötődik a *grace* hiánya, majd a későbbi szöveghelyek a *disgrace*-t Melanie-val kapcsolatban utalásszerűen (4), Lucyra vonatkozóan explicit módon (10) nemi erőszakként konkretizálják. E két szálát fogja össze a *disgrace*-nek nem csak a Lurie konkrét élethelyzetével történő azonosítása, hanem a *state of being* kifejezés bevonásával emberi léthelyzetté tágítása Mr. Isaacs és David dialógusában (13). E szöveghelyeken a *disgrace* – akár Lucy-val szembeállítva is (8) – elsősorban Davidhez kapcsolódik, esetleg és áttételesen Melanie-hoz (4), és markánsan elhatárolódik a ’szégyenérzet’-ként megjelenő *shame*-től (10). Ugyanakkor a léthelyzetként értelmezett fogalomnak minden élő a hatókörébe tartozik. Ez utóbbi jelentése teszi relevánssá a *grace* bevonását a regény értelmezésébe – annak ellenére, hogy a *grace* és a *disgrace* (fosztóképző + *grace*) jelentései nem alkotnak szabályos ellentétpárt: a *grace* fogalma mint az emberi

13 A *Szégyen* megjelenése előtt Coetzee életművét röviden bemutató Bényei Tamás valószínűleg nem véletlenül emlegeti *Gyalázat* címen a szöveget (Bényei 2003: 8), mintegy kizárva a szégyenérzet jelentéstartalmát a regény címéből.

léthelyzet potenciális ellenpontja jelenik meg, noha egyik említéskor (14, 15) sem teológiai kontextusban szerepel, hanem mintegy szójátékként aktivizálja ezen jelentéstartalmat. E sajátosságokra épülnek a *Disgrace* értelmezésébe különböző diskurzusokat és intertextusokat bevonó olvasatok: a *dis-grace* fogalmát vallási (Attridge 2000: 109–110) és romantikus (Beard 2007: 63–73), vagy éppen derridai (Attridge 2000: 111–112) paradigmában értelmező, és innen a szubjektivitás és az empátia/szimpátia, valamint a képzelet és a művészi alkotás (Beard 2007: 67–72; Marais 2006: 81–82) kérdésköreit összekapcsoló értelmezések, a Coetzee kritikai írásaival és dosztojevszkiji intertextusokkal párbeszédet folytató olvasatok,¹⁴ vagy a Lurie sorsát a posztapartheid Dél-Afrika mint állam méltóságteljes (*graceful*) öregedésének lehetőségeit kereső allegóriaként interpretálók (Stewart–Manson 2015: 177–181). Kevésbé valószínű, hogy a magyar szövegből kiindulva, amely a *disgrace*-t mint a racionálisan elfogadhatatlan emberi léthelyzet metaforáját gyakorlatilag eltünteti, és azt elsősorban a *shame* alapjelentéseivel összemosva, önbüntető szégyenérzatként, a szégyenkezés aktusaként szerepelteti, a fentiekhez hasonló jelentésrétegek feltárása lehetséges lenne.

Milyen következtetések vonhatók le a fenti „kísérleti” esettanulmányból? Attól tartok, hogy a *Szégyen* mikroszinten túl sok helyen nem állja ki a következetes értelmezés próbáját, és makroszinten is nyilvánvalóan igen korlátozottan ahhoz, hogy a „jó fordítás” fogalmának akár csak a közelébe is érhesen. Ebből kifolyólag rendkívül szűkkörű párbeszéd lehetséges a *Szégyen* és a *Disgrace* kritikai olvasatai között. A felhozott példák – mintegy mellékes hozadékként – azt is ékesen bizonyítják, hogy a fordító értelmezési kudarainak nyomait lépten-nyomon magán viselő, sok helyütt a magyar nyelvvel látványosan küzdő egyenetlen szöveg *egésze* semmiképpen sem olvasható művészi alkotásként. Bizonyosan nem egy világszerte elismert Nobel-díjas szerző Booker-díjas produktumaként. A regények esetében oly könnyen adódó megtévesztő látszat – a *Szégyen* nagyjából

14 A dosztojevszkiji intertextusok irányába mutat a *grace* fogalmának fontos szerepe (Coetzee 1985: 230–231), illetve a *disgrace* dosztojevszkiji allúzióként való sejtetése (Coetzee 1985: 224) Coetzee remek kritikai írásában, amelyben Rousseau, Tolsztoj és Dosztojevszkij vallomások diskurzusainak különbségeit tárgyalja. Rachel Lawlan e szövegben a „cinizmus és a kegyelem” kétszertűségét véli felfedezni Coetzee gondolkodásmódjában, és a vallomások diskurzus lehetőségeit tekintve úgy gondolja, hogy Coetzee írásait – Dosztojevszkijéhez hasonlatosan – a kétely kegyelem (*grace*) általi meghaladásának vágya hatja át, amelynek azonban a végtelen önreflexió kétszínű gondolatai állják útját (Lawlan 1998: 140–141). Lawlan gondolatai relevánsak lehetnek a tekintetben, hogy összekötő kapocsként szolgálhatnak Lurie bizottság előtti szereplése – a vallomás markáns megtagadása – és a *dis-grace* fogalma között, miközben mindkettőt dosztojevszkiji kontextusba is helyezik. Az orosz szerző köztudottan nagy hatást gyakorolt Coetzee-re, s így a *Disgrace* dosztojevszkiji intertextusai is kritikai diskurzus tárgyát képezik (Kosew 2003: 156–159; Marais 2009: 168). A *disgrace* és a kétszínű gondolatok fogalmának összekötése egyébként megtörténik Mike Marais egyik olvasatában (Marais 2006: 79–82), de Dosztojevszkijre történő utalás nélkül.

azt a cselekményt mondja el nagyjából azokkal a szereplőkkel, amelyet J. M. Coetzee *Disgrace* című regénye – még nem jelenti automatikusan azt, hogy a szintén Coetzee neve alatt megjelenő *Szégyen* a szerző életművéhez illeszkedő műalkotás – sőt. Túlzás lenne vajon Bényei Tamás *Foe*-ról írt szavaival azt mondani, hogy a *Disgrace* „sajnos nincs meg magyarul, hiába jelent meg egy magyar nyelvű könyv, amely [látszólag?] ezt a címet viseli” (Bényei 2005: 25)?

Bár egy kiragadott példából vétek lenne messzemenő következtetéseket levonni, a *Szégyen* olyan képet sugall a kortárs prózafordításról, amely egyszerre igazolja a Józán Ildikó által sürgetett kritikai fordulat javasolt módszertanát és jelöli ki annak határait. A fordítás kritikája, kevéssé meglepő módon, megvalósítható a fordításszövegből kiindulva is, amennyiben a jó és a rossz fordítások így is elhatárolhatók egymástól, és ezen kritikai eljárás során a rossz fordítás beazonosítása nem egy bizonyos olvasat számonkérésén nyugszik. Sokkal inkább azon az igényen, hogy a fordításszöveg kellő érzékenységet mutasson a mű szerteágazó jelentésrétegei mint lehetőségek iránt és minél többet megtartsen közülük. A remek fordítások pedig kétségteljesen megérdemlik, hogy saját jogon műalkotásként kezeljék – értelmezzék – őket. Ennek a fajta kritikai alázatnak azonban előfeltétele egy olyan fordítói praxis, amely nem csak a vers-, hanem a próza-fordítások esetén is alázattal tekint a forrásszöveg komplexitására, próbálja a versolvasatokhoz hasonló rigorózus értelmezés tárgyává tenni azt, és képes művészi színvonalú, jelentésgazdag szöveggé újraalkotni a célnyelven. Ehhez pedig elengedhetetlen egy a regényfordítókat is valóban alkotóknak, és nem napszámosoknak tekintő – akként dolgoztató és honoráló – intézményrendszer. Ezek hiányában az önálló műalkotás státuszára méltatlan fordításszövegek a kritikust – és ha megteheti, a laikus olvasót is – a forrásszöveg olvasásához terelik vissza, a fordításkritikát pedig a veszteségeket lajstromozó és az okokat kereső összehasonlító olvasatok végtelenül szomorú tárházává teszik.

Források

- Coetzee, J. M. 2000. *Disgrace*. London: Vintage.
- Coetzee, J. M. 2007. *Szégyen*. George Gábor fordítása. Pécs: Art Nouveau.
- English Oxford Living Dictionaries*. <https://en.oxforddictionaries.com> (Letöltve: 2018. 11. 21.)
- ÉKsz. = Juhász József – Szőke István – O. Nagy Gábor – Kovalovszky Miklós (szerk.) 1989. *Magyar értelmező kéziszótár*. I–II. kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ország László 1996. *Angol–magyar nagyszótár*. GIB szótár. Scriptum.
- The Free Dictionary*. <https://www.thefreedictionary.com/head> (Letöltve: 2018. 11. 21.)

Irodalom

- Attridge, D. 2000. Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*. *Novel* (Fall 2000): 98–121. *JSTOR*. (Letöltve: 2014. 03. 10.)
- Bényei Tamás 2003. Szóra bírás: a Nobel-díjas J. M. Coetzee világa. *Élet és Irodalom* 2003. október 10: 8.
- Bényei Tamás 2005. Az elveszett történet (J. M. Coetzee: *Foe*). *Élet és Irodalom* 2005. március 25: 25.
- Beard, M. 2007. Lessons from the Dead Masters: Wordsworth and Byron in J. M. Coetzee's *Disgrace*. *English in Africa* 34.1 (May 2007): 59–77. *JSTOR*. (Letöltve: 2018. 04. 30.)
- Coetzee, J. M. 1985. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. *Comparative Literature* 37.3: 193–232. *JSTOR*. (Letöltve: 2014. 03. 10.)
- Derrida, J. 2014. *Grammatológia*. Marsó Paula fordítása. Budapest: Typotex.
- Genette, G. 1997. *Paratexts*. Jane E. Lewin fordítása. Cambridge: Cambridge University Press.
- Józan Ildikó 2009. *Mű, fordítás, történet*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Kannemeyer, J. C. 2013. *J. M. Coetzee – A Life in Writing*. Michiel Heyns fordítása. London: Scribe.
- Kossew, S. 2003. The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee's *Disgrace*. *Research in African Literatures*, 34.2, 155–162. *EBSCO*. (Letöltve: 2016. 05. 27.)
- Lawlan, R. 1998. The Master of Petersburg: Confession and Double Thoughts in Coetzee and Dostoevsky. *ARIEL: A Review of International English Literature* 29.2: 131–57. <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/viewFile/34013/28052> (Letöltve: 2018. 04. 30.)

- Marais, M. 2006. J. M. Coetzee's *Disgrace* and the Task of the Imagination. *Journal of Modern Literature* 29.2 (Winter 2006): 75–93. *JSTOR*. (Letöltve: 2016. 05. 27.)
- Marais, M. 2009. *Secretary of the Invisible*. Amsterdam: Rodopi.
- McFarlane, B. 2007. Reading Film and Literature. In Cartmell, D. – Whelehan, I. (szerk.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 15–28.
- Southworth, P. 2018. Marie Antoinette's hamlet opens to public after £326m restoration. *Daily Mail Online* 2018. május 4. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5692327/Marie-Antoinettes-hamlet-opens-public-326million-restoration-project.html> (Letöltve: 2018. 11. 21.)
- Stam, R. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Stewart, R. S. – Manson, M. 2015. Misplaced Men: Aging and Change in Coetzee's *Disgrace* and McCarthy's *No Country for Old Men*. *Janus Head* 14.2 (Winter 2015): 159–83. <http://www.janushead.org/14-2/Stewart.Manson%20Essay.pdf> (Letöltve: 2018. 04. 30.)